حقیقت سینما، از دیدگاه «روبرتو روسلینی»

هوشیار منتصری

چگونه حقیقت می‌تواند در فیلم آشکار گردد؟

این موضوع یکی از پرسش‌های اساسی و جدید سینمای مُدرن است که هیچگاه در سینمای کلاسیک مفهومی نداشته است. در گذشته یک فیلم فقط حقیقتی را که قبلاً مشخص شده بود، ارائه می‌داد؛ بدین معنی که حقیقت در متن سناریو، در نظریه‌های فلسفیِ داستان، در تشریح روانی شخصیت‌ها با تبدیل مجموعه آنها به تصاویر بیان می‌گردید.

برای نخستین بار سینمای مدرن کشف کرد که محکوم نیست حقیقت را فقط در وجوه خارجی خود توضیح دهد، بلکه قادر است با تسخیر جوانب داخلی حقیقت و افشاء کردن آنها، با استفاده از توانائی هایی

که در اختیار دارد، آنرا کاملاً آشکار سازد.

روسلینی چنین اظهار نظر نمود: اگر قبول کنیم که پدیده حقیقت در سینما، فقط یک مسئله حکایتی و روایتی نبوده، و وابسته به موجودشناسی (Ontologie) نیز هست، بنابراین باید فیلم را از یک واقعیت خالصِ غیر بازسازی شده آغاز نمود.

شالوده افکار روسلینی همواره بر این اعتقاد ثابت استوار بود؛ و در تمام اظهار نظرهایش بر این سه مسأله: «موضوعاتی که حاصل واقعیت هستند»، «موضوعات آنطور که وجود دارند» و «جهت های واقعی موضوعات مورد نظر»، بعنوان پایه های اصلی تأکید می نمود.

آنطور که روسلینی می‌گفت: اتفاقات تاریخی بدون تردید، نقش بسیار اساسی در کار فیلمبرداری که روند حوادث را با قدرت قاطع و برهنگی کامل، افشاء نموده، داشته است.

هنگامیکه روسلینی دست اندرکار تهیه سه فیلم نئورالیستی خود: «رم شهر بی دفاع» (۱۹٤٥)، «سرزمین[1]» (۱۹٤٦) و «آلمان سال صفر» (۱۹٤۷) بود؛ جنگ جهانی دوّم آنچنان کشور ایتالیا را به ویرانی کشانده بود که به هیچ وجه، امکان فیلمبرداری برای یک کارگردان از صحنه های بازسازی شده که نمایشگر واقعیت ها باشند، وجود نداشت؛ زیرا نه استودیو، نه دکور و نه سایر وسایل که قادر گردند واقعیت های سینمایی را در چارچوب واقعیت های موجود ساخته و پرداخته نمایند، در دسترس نبود؛ فقط حداقل امکانات که عبارت از دوربین فیلمبرداری و چند حلقه فیلم خام از جنس های متفاوت بود در اختیار کارگردان قرار داشت. بنابراین روسلینی جز اینکه کار خود را با این شرایط عینی تطبیق داده و با واقعیت های مشهود هماهنگ کند، انتخاب دیگری نداشت.

برای روسلینی مسلّم بود، سینمائی که بر پایه «موجودشناسی» تکیه دارد و از خصوصیات همه جانبه آن الهام می‌گیرد، باید توجه دقیق به وابستگی اشیاء با واقعیت مربوط به آنها داشته باشد و این بهترین و کوتاه‌ترین مسیری است که منحصراً با اتکاء به قدرت و توانمندی ویژه سینما، واقعیت ها را آنچنان که وجود دارند، هویدا می سازد.

«رولان بارت» جامعه شناس و نشانه شناس (Semilogue) سرشناس فرانسوی در توصیفی که از مدرنیزم به عمل می آورد عامل «مشابهت خالص نمایش با موضوع نمایش» را ضروری می داند و سینمای مدرن بعد از روسلینی نیز همیشه مخالفت شدید خود را نسبت به پیرایش و آرایش های زننده که برای پُر کردن جنبه های مختلف و پنهان نمودن متن های ضعیف بکار می رفته، ابراز داشته است.

سینمای روسلینی در زمینه مزبور بطور قاطع و با صراحت عمل نمود و آنرا مقدم بر هر ایدئولوژی عنوان کرد، بطوری که همهٔ نظریه‌پردازان و منتقدین زمان او این طرز تفکر انقلابیِ را تائید نموده و تحت تأثیر شدید هنر طراحی ساده‌پرداز و ماهرانه اش که فقط به جوهر اشیاء و حوادث عرضه شده توجه دارد و خود را از تأثیرات انواع و اشکال بیانی تئاتر و رُمان بر کنار داشته است، قرار گرفتند.

روسلینی واقعیت را مستقیماً فیلمبرداری می‌کرد و به سینمای خود اجازه قبول هیچگونه روش های روایتی «دراماتورژی کلاسیک[2]» را نمی داد و جنبه های عادی جذابیت را که شامل تزیینات پیرایه ای می باشند، حذف می‌کرد.

به عقیده روسلینی موفقیت هر فیلم بستگی کامل به چگونگی برداشت، تماشاگر از آن فیلم دارد و آنچه که فیلم را بعنوان یک هنر کامل و پایان یافته معرفی می‌کند، مطرح نیست.

تفکر و تجربیات او بما می آموزد که فیلم فقط یک وسیله پایان‌ناپذیر ارتباطی تلقی می شود. مقاطع استتیک فیلم های روسلینی از تفاوت بین دریافت کلاسیک فیلم

بعنوان «دیدگاه ذهنی جهان» که ساکن و بسته است و دریافت عینی که بصورت یک تفکر باز و پویا ارائه داده می شود، حاصل می‌گردد.

با این توضیح لزومی ندارد که یک نمای جدا شده از کل فیلم جنبه زیبایی داشته باشد، همچنین تناسبات مادی ساختمان آن اهمیّت کمتری دارند و آنچه که شایان توجه است ارتباطات روانی و پنهانی ای هستند که بین شخصیت‌های فیلم و تماشاگر برقرار می‌گردد.

سینمای روسلینی فقط پیوند دید و تصویر نیست. جلوه حقیقت از نظر او آن حقیقتی نیست که در زمان و مکان، ابعاد مشخصی داشته و یا ارائه دهنده قالب معینی باشد بلکه این حقیقت بصورت اشارات و نوسانات گذران مجسم می شود.

روسلینی به حرکات اسرارآمیز و غیرقابل پیش‌بینی ای که اثرات دائمی بر روی شخصیت های فیلم داشته و برخورد آنها را با واقعیت های زندگی منعکس می‌کند، توجه دارد؛ مخصوصاً وقتی که در این برخوردها شخصیت ها، تعادل خود را از دست داده و در حقیقتی که بطور ناگهانی آشکار می‌گردد، فرو می روند به هیچ نکته تفصیلی از سناریو تکیه نمی‌کند.

در این زمینه پدر نئورئالیسم و سینمای مدرن اغلب این جمله معروف را بکار می برد: «من نکته‌ای را تشریح نمی‌کنم، فقط انتظار را نشان می دهم».

آفرینش از یک پیوند غیرممکن

زندگی روسلینی پُر از جنب‌وجوش و جنجالی است که اثرات آن در فیلم هایش کاملاً قابل تشخیص است.

در شرایط دشوار جنگ، ناله های هیاهوانگیز بیگناهانی که بدون پیش‌بینی قبلی در بستر حوادث روزمره دراماتیک به مرگهای خونبار و وحشتناک کشانده می شدند، نخستین برخورد روسلینی را با واقعیت های تلخ و اندوهبار زندگی اجتماعی تشکیل می دهد.

در دیدگاه او چنانکه در فیلم «سرزمین» نشان داده شده است، آلمان مغلوب و سرکوب شده با آمریکای فاتح و آزادکننده، یکسان جلوه می‌کنند، و این برخوردهای خارجی نقش تأثیر پذیری در چگونگی افکار و روحیات او داشته‌اند.

مرگ نابهنگام پسر نُه ساله‌اش در سال ۱۹۴۶ و لطمهٔ روانی ای که بدنبال این حادثه به او وارد می شود در فیلم های «آلمان، سال صفر» و «اروپا، سال ۵۱» منعکس گردیده است، و آنجایی که زاریهای ناشی از مرگ کودکان بیگناه در این فیلم‌ها با هنرمندی صحنه‌سازی شده است، در حقیقت بیانگر رنجهای روانی او بخاطر از دست دادن فرزند است که همین ماجرا از صورت واقعیت یک مرگ تصادفی، به شکل فاجعه یک مرگ داوطلبانه یعنی خودکشی ارائه گردیده است.

به عقیده کارشناسان سینمایی و اندیشمندان هنری، برجسته‌ترین واقعه‌ای که در زندگی و فیلم های روسلینی تأثیر بسزایی داشته، برخورد اتفاقی و سرنوشت‌ساز او با «اینگرید برگمن» ستارهٔ سرشناس هالیوود بوده است.

چنانکه تشریح گردید، تفکرات فلسفی روسلینی نسبت به پدیده سینمای زمان خود همواره بر پایه بی اعتنایی به سینمای نوع آمریکایی و هنر پیشگانی که از برکت این سینما به شهرت رسیده بودند، قرار داشت. بنابراین احتمال برخورد ستارگانی چون اینگرید برگمن که با توجه به دنیای اندیشه های او چنان می نمود که از کهکشان متمایزی با فاصله میلیونها سال نوری فرود آمده‌اند، بسیار اندک بود. واضح است که این اتفاق غیرمترقبه با خصوصیات و وسواس های ظریف هنری این سینماگر ایتالیایی که هرگز گوش او حاضر به شنیدن نواهای ناموزون هالیوودی نبود، به هیچ‌وجه سازگاری نداشت.

در یک قسمت از اولین نامهٔ برگمن به روسلینی چنین آمده است: ...من فیلم های «زم شهر بی دفاع» و

«سرزمین» شما را دیده و آنها را بسیار پسندیده‌ام، چنانچه برای کارهای بعدی خود به یک هنر پیشه سوئدی نیاز دارید که به زبان انگلیسی تسلط کامل داشته و آلمانی خود را فراموش نکرده و با فرانسوی آشنایی چندانی ندارد و از زبان ایتالیایی، زبان مادری شما، فقط دو کلمه «تی آمو— دوستت دارم» را فرا گرفته است؛ حاضر به همکاری هستم... هنگامیکه روسلینی این نامه را دریافت می‌کند، اصلاً برگمن را نمی‌شناخت، و حتی یک فیلم نیز از او ندیده بود. ولی با این وجود روسلینی بعد از دریافت این نامه و پس از یک آشنایی کوتاه با اینگرید برگمن ازدواج کرده و او را

هنر پیشه اصلی فیلم‌های خود می‌سازد.

این مسئله برای افکار عمومی جهان سینما هیجان انگیز و جنجال آفرین بود و اندیشه‌های بنیادی سینمای مُدرن با این پیوند که از نظر فکری غیرممکن تلقی می‌شد ولی زمانه آنرا ممکن ساخته بود زیر علامت سوال قرارگرفت؛ تا آنجا که هجوم انتقاداتِ توام با استهزاهای شیطنت‌بار، کلّیه ساخته‌ها و پرداخته‌های او را متزلزل نمود و پدر نئورئالیسم به خیانت و انحراف از اصول این مکتب متهم گردید.

توده تماشاچی نیز که برگمن را فقط در فیلم‌های رنگین هالیوودی مورد پسند قرار می‌داد و روسلینی را با فیلم‌های سنگین که مانند آینه، اندیشه‌های ژرف انسانی را منعکس می‌نمود، ستایش می‌کرد؛ در این آشفته بازار تبلیغاتی، در آغاز به این نتیجه رسید که پیوند این دو چهره که از دست‌آوردهای دو فرهنگ هنری متضاد حکایت می‌کنند، محصول ناخوش‌آیندی به بار آورده است.

اینگرید برگمن در روزهای آخر زندگی که سرگذشت خود را می‌نوشت، صادقانه اعتراف نمود که روسلینی با دخالت دادن او در کارهای سینمایی، ناگزیر شد که از نقطه نظرهای اصولی خود دوری گزیند و در نتیجه آن ضربه شدیدی به شخصیت زندگی حرفه‌ای او وارد گردید.

در یک تحلیل کلی، تاریخ هنر شامل سوءتفاهمات احتمالی و تصادمات اتفاقی گوناگون است. ولی این موضوع یعنی آمیزش خیالپردازی‌های یک ستاره آمریکایی با واقعیت‌های ایتالیای بعد از جنگ، نتایج مثبتی نیز حاصل نموده است که می‌توان آنرا بعنوان گشایش یک شاهراه وسیع برای حرکت سینمای مدرن در بیست سال بعدی تلقی نمود.

از نقطه نظر تاریخ سینما و تحولات تدریجی آن می‌توان چنین برداشت نمود که مشخص شدن تعریف دقیق سینمای مدرن، زمانی است که پس از پیمودن یک

مسیر طولانی در درون سینمای به سبک روسلینی و برخورد آن با یک حادثهٔ خارجی غیرقابل احتمال یعنی ظهور ناگهانی برگمن، آمیزشی حاصل شده است.

بطوریکه مسئله احتمال، به الزام تبدیل گردیده و این حادثه لازم نه تنها اقبال خوش آیند، بلکه معجزه‌ای شگفت‌انگیز را برای تکامل و رشد طبیعی سینمای روسلینی فراهم آورد. در این فاصله است که شرایط و ماجراهای پر نشیب و فراز زندگی روسلینی با فیلم های پر آوازه‌اش مشابهت پیدا می‌کند.

حوادث چنان سپری می شود که گویی سینمای روسلینی فقط انتظار ورود برگمن را داشته است تا با ساخته شدن فیلم «استرومبولی» سینمای مدرن به خصوصیات سینمای مختلف‌الجنس تحول یابد.

چنانچه با رجعت به گذشته، فیلم های اولیه روسلینی را، با دقت نظر مرور کنیم، توجه دائمی و اشتغال فکری همیشگی او را نسبت به آفرینش یک سینمای مختلف‌الجنس، درک می‌کنیم. مثلاً از طریق مطالعه برخورد آن دخترک ایتالیائی و سرباز آمریکایی یا برخورد کودک اهل ناپل، با سرباز سیاه‌پوست ینگه دنیائی در قسمت اوّل فیلم «سرزمین» فهمیده می شود که این برخوردها، محور اصلی تمام قسمت های فیلم را تشکیل می دهند که مفهوم روشن آن همان تصادم یک عنصر خارجی با یک واقعیت عینی در ایتالیای ویران شده از جنگ است.

سپس تداوم این آمیزش در چهار فیلم مشهوری که با شرکت اینگرید برگمن تهیه شد و «استرومبولی» (۱۹۴۹)، «اروپای سال ۵۱» (۱۹۵۲)، «سفر در ایتالیا» (۱۹۵۳)، «وحشت» (۱۹۵٤) نام دارند، تحقق می پذیرد.

چنانکه با تماشای این فیلم ها می توانیم شاهد تولد یافتن سینمای مدرن که با چنین ترکیبی سازگار گردیده است، باشیم.

«فرانسواتروفو» عقیده داشت که نبوغ روسلینی را باید در فقدان قدرت تخیلی او جستجو نمود. او هنگامیکه بعلت حضور برگمن در مقابل موانع و تنگناهای موجود قرار می‌گیرد، خود را از پیچیدگیهای دشوار برکنار داشته و بجای تطبیق های ناهماهنگ و ناسازگار، با صداقت و سادگی اوضاع و احوال زندگی مشترک خود با برگمن را فیلمبرداری می‌کند. با این مهارت بطور غیرمستقیم تناسب موزون عناصر مختلف‌الجنس را در یک ارتباط طبیعی نشان می دهد و با چنین روش شجاعانه‌ای، به اندیشه های اصولی خود همچنان وفادار می ماند.

در پایان، این نظر «کلودلوی استروس» مردم‌شناس، نژادشناس فرانسوی درست می نماید که: «نوآوری های هنری اغلب از تلاقی و تقاطع در مسیر فرهنگ های ناهمگون بوجود می آید.»

۱ــ این فیلم در ایران بنام «پائیز» سانسور می شود.

2- DRAMATURGIE